

## LA NUEVA ELEGÍA OVIDIANA: *EPISTVLAE EX EXILIO* \*

EULOGIO BAEZA ANGULO  
Universidad de Huelva  
eulogio.baeza@dfint.uhu.es

### THE NEW OVIDIAN ELEGY: *EPISTVLAE EX EXILIO*

Ovidio, mediante el hibridismo formal y temático, crea, desde el punto de vista del contenido, la elegía erótico-conyugal del destierro y, desde el formal, recrea la elegía epistolar quejumbrosa.

*Palabras clave:* Ovidio; exilio; nueva elegía.

Ovid, by means of the formal and thematic hybridism, creates, from the point of view of the content, the erotic - conjugal elegy of the exile and, from the formal one, recreates the epistolary complaining elegy.

*Keywords:* Ovid; exile; new elegy.

Una de las mayores incógnitas de la literatura grecolatina nos la encontramos en la evolución de la elegía desde los pocos testimonios griegos, de los que disponemos, hasta llegar a los grandes poetas elegíacos de edad augustea. Sobre la base de esta carencia de información se ha hablado siempre de una elegía triste y objetiva griega frente a una elegía alegre, *lieta* en palabras de Labate<sup>1</sup>, y subjetiva romana. El problema radica en que los elegíacos latinos se consideraban legítimos continuadores de Calímaco y Filetas, aunque nunca llegan a especificar su deuda. Desgraciadamente entre los numerosos fragmentos de poesía helenística recuperados no hallamos, como ya he dicho, ninguno que se pueda catalogar con total seguridad como elegía erótica subjetiva, aunque esto pueda deberse a la casualidad. De lo que sí estamos seguros es de que los poetas alejandrinos, al igual que los de prin-

---

\* Este trabajo se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Investigación «Literatura e Historia de las Mentalidades» (HUM-582) de la Universidad de Huelva, financiado por el Plan Andaluz I+D+I de la Consejería de Ciencia, Innovación y Empresa de la Junta de Andalucía. Quiero agradecer a los Profesores F. Navarro Antolín y M. Delgado Domínguez los valiosos comentarios y sugerencias que han hecho a este trabajo.

<sup>1</sup> Cf. M. Labate, «Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria», *MD* 19, 1987, pp. 91-129.

cipios del siglo XX, estaban continuamente experimentando para conseguir nuevos efectos. La descripción analítica de las emociones y las innovaciones formales eran objetivos prioritarios de su arte. Y, con certeza, todas estas características pueden encontrarse en la elegía romana.

Por una parte, la diferenciación entre poesía objetiva y subjetiva parece que no era relevante entre los alejandrinos. Calímaco, por ejemplo, contaba una historia de una nueva manera; Propertio relataba su propia vivencia al modo de aquél. Los poetas helenísticos innovan y modernizan los temas mitológicos que cuentan, mientras que los elegíacos romanos introducen motivos mitológicos en la narración romántica de sus propias experiencias. Así pues, siguiendo a Luck<sup>2</sup>, podemos preguntarnos: «¿son las aventuras eróticas de Tibulo, Propertio y Ovidio en realidad tan diferentes de las de un personaje mitológico de Hermesianacte, digamos, o Fanocles?».

Por otra, frente a los dramaturgos latinos, los elegíacos no eran traductores ni imitadores en un modo más o menos superficial, por lo que no debemos esperar encontrar el original griego de la obra, como en el caso de aquéllos. Los elegíacos, por contra, estaban inmersos en un proceso de adaptación creativa.

Ovidio con las colecciones de poemas del destierro recreó el concepto de elegía amorosa latina y la condujo a su característica originaria de poesía de lamento, creando, por así llamarla, la elegía del exilio<sup>3</sup>. Tanto es así que el propio autor llama a estas composiciones canciones de duelo interpretadas por él mismo en su funeral (*Tr.* V 1.14, 48):

efficio tacitum ne mihi funus eat

Tibia funeribus conuenit ista meis

Pero no se quedó ahí, sino que, por una parte, compuso realmente elegía amorosa subjetiva en estos poemas<sup>4</sup>, cuando se dirigía a su esposa, dando lugar a una verdadera literatura de amor conyugal<sup>5</sup>; y, por otra, daría lugar

<sup>2</sup> Cf. G. Luck, *La elegía erótica latina*, Sevilla, 1993, p. 47.

<sup>3</sup> Cf., p. e., Janus Secundus, *El.* III 11 (*Desiderium Patriae*); Joaquim du Bellay, *El.* VII. Para esta última, cf. A. Alvar Ezquerro, *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Huelva, 1997, pp. 102-113 y 146-157.

<sup>4</sup> Cf. E. Baeza Angulo, «Elegía “amorosa” en *Ovidius exul*», *V Congreso Andaluz de Estudios Clásicos. El Legado Clásico en Andalucía*, Cádiz 24-28 de octubre de 2006, en prensa.

<sup>5</sup> Cf. E. Baeza Angulo, «Un modelo de literatura de amor conyugal: *Ovidii exulis Corpus amatorium*», *Euphrosyne* 36, 2008, pp. 135-148.

a lo que posteriormente serán las cartas naturales en verso, si no creando, sí consolidando la forma genérica de la elegía de amor dentro del marco del género epistolar.

Así pues, si la condición del poeta es infeliz, una poesía que quiera proponerse como autobiográfica tiene que adecuar sus tonos a la tristeza personal, íntima de su autor: «Así como mi estado es lamentable, así es mi poesía», dice el propio poeta<sup>6</sup> en *Tr.* V 1.5, elegía programática y apologética de su poesía<sup>7</sup>, en la que Ovidio insiste en el carácter doloroso de su poesía actual. Los versos son el llanto que acompaña su infeliz condición de vida. Como el cisne moribundo, Ovidio llora su propia muerte en los vv. 11-14:

Vtque iacens ripa deflere Caystrius ales  
dicitur ore suam deficiente necem,  
sic ego, Sarmaticas longe proiectus in oras,  
efficio tacitum ne mihi funus eat.

Y más adelante, serán los lamentos de Procne y Alción los que use Ovidio como ejemplos de su actual modo poético (vv. 59-60)<sup>8</sup>:

Est aliquid, fatale malum per uerba leuare:  
hoc querulam Procnen Halcyonenque facit.

En definitiva, este género, que originariamente había tenido una dimensión conceptual limitada a la expresión de aspectos quejumbrosos y tristes por la pérdida de un ser querido, con el correr de los años y de los siglos amplió su espectro temático y giró preferentemente al campo de lo erótico-subjetivo. Hay que esperar a las últimas composiciones ovidianas, su obra

<sup>6</sup> Cf. S. Citroni Marchetti, *Amicizia e Potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegia ovidiane dall'esilio*, Florencia, 2000, pp. 249-254.

<sup>7</sup> Cf. H. B. Evans, *Publica Carmina. Ovid's Books from Exile*, Licoln-Londres, 1983, p. 92 ss., quien defiende que en este libro V hay una serie de elementos novedosos con respecto a los anteriores. M. Helzle, *Publii Ouidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber IV. A Commentary on Poems 1 to 7 and 16*, Hildesheim-Zürich-Nueva York, 1989, por el contrario, es de diferente opinión.

<sup>8</sup> Si tenemos presente el complejo programa de la poesía del llanto, las referencias al cisne, a Procne y a Alción nos recuerdan un caso preciso, el del coro de la tragedia griega. Como ejemplos, sirvan para el cisne E., *Heracl.* 109-110; para Alción, E., *IT* 1089-1091; y, para Procne, A., *Supp.* 59-61.

del exilio (*Tristia* y *Epistulae ex Ponto*), para ver cómo la elegía vuelve a su molde temático originario y, además, adquiere una nota distintiva con la que, a partir de *Ovidius exul*, la poesía elegíaca torna a ser sinónimo de lamento.

Como he dicho antes, frente a las elegías objetivas griegas conservadas, las romanas conllevan una impronta subjetiva en la que no faltan efluvios de un claro romanticismo. Las composiciones de Catulo, Tibulo y Propertio expresan en dísticos elegíacos el tormento amoroso que les acucia, aunque, quizá, la forma misma del metro les impida que sus confesiones alcancen un pleno desbordamiento emocional. Hecho este que, de ninguna manera, aparece en el Ovidio juvenil, pues su elegía, siguiendo a Veyne<sup>9</sup>, es bastante retórica<sup>10</sup>. Sin embargo, al igual que en la primera elegía de *Amores* el poeta confiesa retóricamente que ha sido la flecha de Cupido la que lo ha incitado a componer poemas amorosos, en la obra del destierro es la flecha de Júpiter-Augusto la que lo lleva a expresar los sentimientos más quejumbrosos, sinceros y profundos de toda su carrera literaria<sup>11</sup>.

Como es sabido, en unas vacaciones en casa de su amigo Cota Máximo, en la isla de Elba, Ovidio recibe en el año octavo de nuestra era<sup>12</sup> la tremenda y dolorosa noticia de que Augusto había decretado su destierro. Y esa *relegatio*<sup>13</sup>

<sup>9</sup> P. Veyne, *La elegía erótica romana*, México, 1991 (= *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, París, 1983).

<sup>10</sup> Cf. E. Baeza Angulo, «Ovidio, *Amores* III 7», *Fauntia* 11, 1989, pp. 25-58.

<sup>11</sup> Evidentemente parto de la base de que el exilio realmente se produjo, aunque hay motivos para dudar de su existencia, como argumentan A. D. Fitton Brown, «The unreality of Ovid's Tomitian exile», *LCM* 10, 1985, pp. 19-22; A. Alvar Ezquerro, *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento*, Huelva, 1997; X. Ballester, «El geta de Ovidio», en M. A. Coronel Ramos (ed.), *El espacio: ficción y realidad en el mundo clásico*, Valencia, 2002, pp. 131-174. En caso de que no hubiera existido, nos encontraríamos ante un nuevo juego retórico de Ovidio, como ya sucedió con *Amores*.

<sup>12</sup> Para calcular la fecha del edicto del emperador hay que partir de *Ponto* IV 6.5-6, donde Ovidio cuenta que lleva ya un lustro en Escitia, habiendo sido escrita esta elegía después de la muerte de Augusto en el año 14. Ruiz de Elvira (ed., *Metamorfosis* I, Barcelona, 1964, pp. XXIII-XXIV) sostiene el año 9 como fecha del destierro, y no el 8, como algunos otros defienden. El mismo Ruiz de Elvira hace esta demostración en *Emerita* 37, 1969, pp. 420-422 (reseña de la edición de *Tristes* de J. M. André) y en «Problemas del calendario romano», *CFC* 11, 1976, pp. 9-17, esp. pp. 16-17. Para una discusión más detallada sobre este tema, cf. F. Corsaro, «Sulla *relegatio* di Ovidio», *Orpheus* 15, 1968, pp. 123-167 (esp. p. 138, n. 58).

<sup>13</sup> Parece ser el término jurídico correcto (cf. *Tr.* II 131-132, IV 4.45-48; *Ponto* I 7.42, II 7.56, IV 13.40, 15.2). No obstante, Ovidio usa muchas más veces el término genérico *exilium*. Juridicamente hay diferencias entre los distintos tipos de *exilium*. Entre ellos está la *relegatio*, que parece ser un tipo de destierro más suave. El *relegatus* padecía normalmente un exilio

es la que le conferirá a la elegía el tono triste y de lamento que ya no la abandonaría a lo largo de estos últimos dos mil años. Ovidio en ese momento se encuentra solo (únicamente le quedaban unos pocos amigos<sup>14</sup> y su propia familia) y en un estado de abatimiento tal que afloran, entonces, sus sentimientos más reales y profundos para invocar, repetidamente, el perdón imperial y clamar por el regreso. El lamento se convierte en *leitmotiv*; el paisaje árido acentúa la soledad de su confinamiento, la lengua extraña y su esfuerzo por integrarse aguzan su sufrimiento. Todas estas circunstancias refuerzan el aspecto quejumbroso de su poesía, que, poco a poco, llega a ser una cualidad intrínseca de la misma. Así pues, el exilio le provoca una especie de pérdida de identidad personal, el reconocimiento amargo de un cambio involuntario, una metamorfosis espiritual traumática<sup>15</sup>, expresada con frecuencia por Ovidio de forma semejante al Cicerón también exiliado<sup>16</sup>: *qui sim qui fuerimque, subit / tantus amor necis est ...* (Tr. III 8.38-39); *cum uice mutata, qui sim fuerimque recordor* (Tr. IV 1.99), donde *uice mutata* se refiere al motivo de la metamorfosis del exiliado<sup>17</sup>, tantas veces presente en diferentes pasajes de *Tristia* (p. e. I 1.119-120 *inter mutata referri / fortunae uultum corpora posse mea*).

---

temporal sin ser desposeído de sus bienes y de la ciudadanía. Sin embargo, por lo que sabemos, y a pesar de lo que nos cuenta el mismo Ovidio, nuestro poeta sufrió más bien una *deportatio*, el destierro más severo, introducida por Tiberio, puesto que su exilio se convirtió en perpetuo. Así su esposa, Fabia, pudo disfrutar de los bienes de su marido, no confiscados, en Roma. En definitiva, como todo lo que rodea a esta cuestión, un tanto extraño. Cf. *OCD*<sup>3</sup> s. u. *Relegation*, pp. 1297-1298.

<sup>14</sup> Cf. Tr. I 3.15-16, *adloquor extremum maestos abiturus amicos, / qui modo de multis unus et alter erant*.

<sup>15</sup> Para este motivo del «no soy quien fui», cf., p. e., R. Degl'Innocenti Pierini, «Il Foscolo e la letteratura classica sull'esilio. Appunti di lettura», *Maia* 44, 1992, pp. 147-155; «*Vbi non sis qui fueris, non esse cur uelis uiuere*. A proposito di una citazione in Cicerone fam. 7, 3, 4», *RFIC* 126, 1998, pp. 47-54.

<sup>16</sup> Cf., p. e., Att. III 10.2 *possum obliuisci qui fuerim?*; III 15.2 *desidero enim non mea solum neque meos sed me ipsum. Quid enim sum?* Para las posibles influencias de las cartas ciceronianas del exilio sobre las de Ovidio, cf., entre otros, S. D'Elia, *Ovidio*, Nápoles, 1959, pp. 386-391; B. R. Nagle, *The Poetics of Exile. Programm and Polemic in the «Tristia» and in «Epistulae ex Ponto» of Ovid*, Bruselas, 1980, pp. 33-35; J. M. Claassen, «Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave», *Latomus* 55, 1996, pp. 571-590 (esp. pp. 577 y n. 27; 583 n. 45); R. Degl'Innocenti Pierini, «Ovidio esule e le epistole ciceroniane dell'esilio», *Ciceroniana* 10, 1998, pp. 93-106.

<sup>17</sup> Cf. A. Salvatore, «La 'metamorfosi' di Ovidio», en I. Gallo y L. Nicastrì, *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*, Nápoles, 1991, pp. 7-25.

Por tanto, como en estas composiciones prevalece el carácter lastimoso, se puede decir que Ovidio, inventando la elegía del destierro, reinscribe, de cierta manera, la elegía en su ámbito originario, a la vez que le confiere un carácter sustancial y novedoso que hoy es inseparable de dicho género.

Y es, precisamente, en este marco, en el que prevalece el carácter lastimoso, donde se encuentra la expresión más genuinamente subjetiva de los sentimientos del poeta de Sulmona; su propia situación personal provoca que refleje en sus composiciones qué padece, qué siente, qué le aterra, qué le hiere, y le hace desear la muerte. En toda su obra del destierro, pero más especialmente, si cabe, en el libro I de las *Tristezas*, se puede hablar de «una poetica basata sullo stretto legame tra arte e vita, che era stato programmaticamente negato nella poesia d'amore giovanile in nome della precarietà e dell'occasionalità del genere elegiaco»<sup>18</sup>.

La noticia de la relegación, como se ha dicho, le llega en casa de su amigo Cota, quien le pregunta sobre si realmente está manchado por la culpa de la que se le acusa y Ovidio no sabe darle una respuesta clara<sup>19</sup>. La orden del *princeps* no admitía dilaciones y obligaba al poeta a partir de inmediato al lugar elegido para el destierro tras una rápida parada en Roma. La impresionante, pero, a la vez, hermosa narración de su última noche en su casa de Roma (*Tr.* I 3), entre las lágrimas de su mujer y de los pocos amigos que le quedaban, nos ofrece la estructura de un verdadero drama<sup>20</sup>, en el que Ovidio

<sup>18</sup> Cf. I. Ciccarelli, «Il motivo della tempesta in Properzio e Ovidio», en C. Santini y F. Santucci, *Properzio tra Storia Arte Mito. Atti del Convegno Internazionale* (Asís, 24-26 de mayo de 2002), Asís, 2004, pp. 183-197 (esp. p. 184).

<sup>19</sup> Cf. *Ponto* II 3.83-90.

<sup>20</sup> El poema, lleno de lirismo y eminentemente visual, se puede estructurar (cf. F. Della Corte, *Ovidio, I Tristia* II, Génova, 1973, p. 18) en un prólogo (1-4), cuatro escenas a modo de tragedia, delimitada cada una de ellas por un adverbio temporal: *iam* (5), *iam* (27), *iam* (47), *dum* (71), y un epílogo (101-102), con unos protagonistas (Ovidio y Fabia) y un coro (los amigos y los esclavos). La primera escena describe el aturdimiento de Ovidio y los lamentos que se expanden por toda la casa a causa de la noticia de la relegación. En la segunda el poeta invoca a los dioses afines para que intercedan en su favor ante César y lo convenzan de que su *error* es una *culpa*, pero no un *scelus*. En la tercera narra su indecisión para abandonar su casa y los afectos hacia sus seres más queridos. Por fin, en la cuarta escena Fabia llora desesperadamente por su esposo como si estuviera muerto y pretende quitarse la vida, teniendo Ovidio que disuadirla mediante el ruego de que ella tiene que interceder ante Augusto por él. Cf. E. Doblhofer, «Ovids Abschied von Rom.-Versuch einer Modellinterpretation von Trist. 1,3», *AU* 23 1, 1980, pp. 81-97; *Exil und Emigration. Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt, 1987, pp. 81-96; R. Ellis, «De locis quibusdam Ovidianis», *Mélanges Boissier*,

interpreta el papel de un protagonista de grandeza épica, que claramente recuerda a Eneas saliendo desterrado de Troya<sup>21</sup>.

Tanto esta elegía, quizá la más famosa que compuso Ovidio en su destierro, evocadora de la última noche del poeta en Roma, como los restantes poemas de partida de *Tristia* (cf. también I 8, III 5) se inscriben, en general, en una continuidad elegíaca. La marcha, escena normalmente traumática, está grabada en el pasado de un personaje que sufre al recordarla, pero a su vez no deja, sin embargo, de revivirla. Representa el último punto de unión entre el «yo» y «los otros», el momento extremo en que oscila del interior hacia el exterior: el Ovidio de la presente elegía habla en el umbral de la casa que deja, mientras que, en la noche, nace el día. Su salida, muerte metafórica, coincide con el amanecer. El personaje que vive este momento intermedio se esfuerza en prolongarlo y así retrasarlo; multiplica los gestos y las palabras que a la vez manifiestan que todavía está allí, pero también dicen que ya está «fuera». Las elegías de *Tristia*, y particularmente I 3, constituyen una especie de suma desde este punto de vista: el autor, acumulando los conocidos elementos narrativos de la elegía anterior, intenta dilatar el momento del desgarrón. Ofrece, sobre todo, las manifestaciones físicas, como el malestar corporal, su mutismo, mientras aún existe la unión.

Mediante la transposición de elementos épicos virgilianos vinculados a la partida de Eneas, como antes dije, Ovidio retiene la presencia de personajes distintos a los dos protagonistas tradicionales de la separación elegíaca, diferentes al hombre y la mujer de la pareja; es el «coro» de I 3.15-16:

adloquor extremum maestos abiturus amicos,  
qui modo de multis unus et alter erant.

Efectúa así una ampliación de la elegía; de la intimidad de la pareja pasa al marco más amplio de la *domus*. La comparación con la epopeya vuelve sensible la especificidad de su héroe de *Tristia*, como narrador y como

---

París, 1903, pp. 185-190; A. Luisi y N. F. Berrino, *Culpa silenda. Le Elegie dell'error Ovidiano*, Bari, 2002., pp. 127-133; G. Rosati, «L'addio dell'esule morituro (*Trist.* 1, 3): Ovidio come Protesilao», en W. Schubert (ed.), *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, Fráncfort, pp. 787-796; A. Videau-Delibes, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine: une politique de la rupture*, París, 1991, pp. 24-49.

<sup>21</sup> Cf. E. J. Kenney, «The Poetry of Ovid's Exile», *PCPhS* 11, 1965, p. 47, n. 1; E. Doblhofer, art. cit., p. 90; H. B. Evans, ob. cit., pp. 37 y 489-490; A. Videau-Delibes, ob. cit., pp. 29-34.



personaje puesto en escena por sí mismo. En efecto, como narrador, no se encuentra, al contrario que Eneas, en el centro de ninguna comunidad, cuya compasión suscita contando su propia historia: se limita a recrearse con sus lágrimas en solitario. Como personaje, se dedica a partir solo, en una indigencia completa y despojado del fuego sagrado. Aquí narrador y personaje están en estrecha correspondencia.

En esta escena cargada de dramatismo los llantos, los lamentos y el griterío otorgan a la partida<sup>22</sup> el carácter de un funeral<sup>23</sup>, a la vez que el paralelismo con la Troya conquistada por los griegos confiere una caracterización épica al poeta. Esta metáfora fúnebre de su exilio<sup>24</sup>, mediante la equiparación de su relegación con su muerte en vida<sup>25</sup>, se convertirá, como ya antes en Cicerón<sup>26</sup>, en recurrente en la obra del destierro, sirviéndose de ella no sólo en su desesperada soledad de Tomis, en la que el discurrir mismo de su existencia se configura como un largo e ininterrumpido funeral<sup>27</sup>, sino también en las ocasiones que debían ser más alegres, como la celebración de su propio cumpleaños<sup>28</sup>.

Ovidio, ciertamente, desarrolló una estrategia, especialmente en el primer libro de *Tristezas*, dirigida a convertirse en un personaje de dimensión épica, confirmada, entre otros hechos, por la presentación de su viaje hacia Tomis marcado por una serie de tempestades en la mejor senda de la tradición épica<sup>29</sup>. El poeta no cuenta estos temporales de oídas, sino que desde su privile-

<sup>22</sup> E. Doblhofer (ob. cit., pp. 175-178) hace referencia al coro de las danades para la escena ovidiana de la partida de *Tr.* I 3.89-90, *Egredior (siue illud erat sine funere ferri?) / squalidus inmissis hirta per ora comis*.

<sup>23</sup> Cf. *Tr.* I 3.21-26.

<sup>24</sup> Recuérdese que ya Propertio (en II 13b) había imaginado y descrito su propio funeral con abundantes detalles, cf. P. Fedeli, *Propertio. Elegie Libro II*. Introduzione, testo e commento, Cambridge, 2005, pp. 380-383.

<sup>25</sup> Cf. B. R. Nagle, ob. cit., pp. 22-32; R. Degl'Innocenti Pierini, art. cit., 1998, pp. 101-102.

<sup>26</sup> Obsérvese que Cicerón en *Quint.* I 3.1 quiere hacernos notar esta idea con el triple vocativo inicial *mi frater*, casi un grito de desesperación, continuado por una serie de preguntas retóricas caracterizadas de ironía «trágica»; con la triple anáfora de *non eum*, con la disposición quiástica de expresiones poliptóticas o aliterantes, como *flens / flentem*, y, sobre todo, mediante la juntura oximórica *spirans mortuus* (*hapax* en toda la latinidad). Cf., p. e., también *Att.* IV 1.8 *alterius uitae quoddam initium ordimur*.

<sup>27</sup> Cf. *Tr.* I 8.11-14.

<sup>28</sup> Cf. *Tr.* III 13.21-22.

<sup>29</sup> En ellas están presentes todos los motivos propios de las tempestades: agentes sobrenaturales, vientos míticos y, en cierto modo, personificados, montañas y abismos en el oleaje, μακαρισμός, en este caso, pronunciado por Ovidio, sufridor de la tormenta, tablas flotando



giado observatorio describe el desarrollo de la tempestad como protagonista y testigo directo de la misma.

Ante tales circunstancias, a Ovidio se le presenta el problema de concebir un tipo de poesía que, por un lado, se proponga como finalidad la tarea de defender su causa ante Augusto, y, por otro, le permita mantener abierto un canal de comunicación con sus lectores. Esperaríamos, por tanto, no sólo un poeta diferente y deseoso de hacer olvidar sus errores, sino también una poesía bastante alejada de la elegía erótica y, en particular, del *Ars*. La respuesta la podemos encontrar en la elegía autobiográfica, *Tr*: IV 10<sup>30</sup>, cuyo fin es el de fijar el retrato de Ovidio para la posteridad. El lector comprende desde su principio que el poeta, tras la poesía narrativa de carácter mitológico (*Metamorfosis*), la tragedia (*Medea*), la elegía de carácter etiológico (*Fastos*), y a pesar de la *relegatio* perpetua a la que lo condena Augusto, quiera seguir siendo considerado fundamentalmente un poeta elegíaco del amor. Para justificarlo se vale del mito de Télefo, herido y sanado por la misma lanza<sup>31</sup>, que sirve para demostrar que a veces la causa de un daño puede ser también el remedio (*Tr*: IV 5.19-22):

utque facis, remis ad opem luctare ferendam,  
dum ueniat placido mollior aura deo;  
et tutare caput nulli seruabile, si non  
qui mersit Stygia subleuet illud aqua.

Así pues, sería inconcebible la elegía del exilio sin la elegía juvenil; ésta se convierte en otra cosa, porque se propone cantar las «tristezas» del poeta relegado y, por tanto, la elegía del destierro aparece como lógica consecuencia de la juvenil, efectuando un cambio de registro de algunos motivos fun-

---

sobre las olas, final divino de la tempestad y, por fin, salvación del héroe-poeta y llegada a buen puerto. Cf., p. e., A. H. F. Griffin, «Ovid, *Tristia* I, 2 and the tradition of literary sea storms», *Pegasus* 28, 1985, pp. 28-34; V. Cristóbal, «Tempestades épicas», *CIF* 14, 1988, pp. 125-148; I. Ciccarelli, art. cit., 2004, pp. 183-197.

<sup>30</sup> Para una mayor profundización sobre este poema se puede consultar la magnífica y completa monografía de A. Luisi, *Lettera ai Posterì. Ovidio, Tristia 4, 10*, Bari, 2006. Cf. también S. Viarre, «*Tristes* IV, 10: l'histoire récente de l'interprétation et la signification poétique», en G. Arrighetti y F. Montanari (eds.), *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario. Atti del Convegno, Pisa, 16-17 maggio 1991*, Pisa, 1993, pp. 255-274; I. Ciccarelli, «Ovidio, *Tristia* 4,10 e i topoi della *sphragis*», *Aufidus* 32, 1997, pp. 61-92.

<sup>31</sup> Cf. *Tr*: I 1.100; II 20; V 2.15.

damentales, pero manteniendo, entre tanto, mucho más viva la relación entre poesía y vida<sup>32</sup>. En palabras de Labate, «è una specie di scommessa quella che Ovidio accetta: mostrarsi al tempo stesso diverso ed uguale, mostrarsi cambiato sullo stesso terreno che aveva causato la condanna»<sup>33</sup>.

Por ello, si volvemos a *Tr*: I 3, nos encontramos con que su propia posición relevante, entre la pareja de elegías de las tempestades marinas, señala la importante función que a la composición viene asignada, la de puente, lazo de unión entre el viejo y el nuevo mundo, entre la Roma dejada y la tierra desconocida y lejana a la que ha sido relegado, pero también entre el viejo y nuevo modo de hacer poesía: una elegía, pues, en la que, a sabiendas, están colocadas las premisas para la nueva construcción literaria en la que tomará forma la experiencia del exilio. La escena nocturna, en la que se encuadra la despedida, tiene, como se vio más arriba, claros tintes épicos al asimilar la partida de Ovidio hacia Tomis con la de Eneas, obligado también a abandonar Troya.

Pero junto al modelo épico, Ovidio no se ha olvidado, como dije antes, del elegíaco. Y un indicio muy claro se encuentra en las palabras con las que la esposa del poeta pide poder acompañar al esposo a su destino, *accedam profugae sarcina parua rati* (v. 84); son una clara continuación de las palabras de otras heroínas elegíacas que habían expresado el mismo deseo, como la Aretusa properciana<sup>34</sup> (IV 3.46 *essem militiae sarcina fida tuae*) o la Briseida del propio Ovidio<sup>35</sup> (*Her*. III 68 *non ego sum classi sarcina magna tuae*). Si la remisión a Propertio a través de las *Heroides*<sup>36</sup> significa una declaración de alineación literaria<sup>37</sup>, también tenemos que *Tristezas* es una reescritura en el exilio de las *Epístolas a las heroínas* y que el lector deberá leer la nueva

<sup>32</sup> Cf. M. Labate, art. cit., p. 92; E. Baeza Angulo, «Elegía “amorosa” en *Ovidius exul*...»; «Un modelo de literatura de amor conyugal...».

<sup>33</sup> M. Labate, art. cit., p. 94.

<sup>34</sup> Sobre la fortuna posterior de este modelo, Cf. G. Rosati, «Il modello di Aretusa (Prop. IV 3): tracce elegiache nell'epica del I sec. d. C.», *Maia* 48, 1996, pp. 139-155.

<sup>35</sup> Cf. E. Baeza Angulo, «Motivos y léxico amorosos en los *Tristia* de Ovidio», *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos V*, Madrid, 1998, p. 32; *Ovidio. Tristezas*, Madrid, 2005, p. XXI.

<sup>36</sup> Cf. V. Buono, *Dall'amore coniugale all'amore elegiaco. Commento a Prop. 4,3* (tesis), Bari, 2008; «Epistole amatorie a confronto: Prop. 4,3 e Ov. *Her*. 1», *BStudLat* 38, 2008, pp. 535-548.

<sup>37</sup> S. E. Hinds, «Booking the Return Trip: Ovid and *Tristia* I», *PCPhS* 31, 1985, pp. 13-32 (esp. pp. 15 y 28).

obra elegíaca como el lamento del desterrado alejado de su esposa y del mundo de los afectos.

Ovidio compone realmente elegía amorosa subjetiva en los poemas del destierro, pero cambiando la amante de mala reputación de la elegía amorosa juvenil por una esposa respetable<sup>38</sup> tanto en *Tristia* como en *Epistulae ex Ponto*<sup>39</sup>, llegando así a crear verdaderas elegías de amor marital y, consecuentemente, un auténtico epistolario conyugal<sup>40</sup> dentro de un tipo de elegía también nuevo, cual es la del destierro<sup>41</sup>. Los poemas del exilio, intérpretes fieles de la *utilitas*, no se limitaron sólo al autoconsuelo y a alcanzar el perdón imperial, sino que persiguieron fines de conquista amorosa<sup>42</sup>: estos poemas no tenían ya que convencer, como en la elegía amorosa, a una *puella* insensible y pérfida, sino reconquistar el afecto de su propia esposa. Ovidio, muy consciente de que el amor hay que construirlo y de que no camina solo, se impone edificarlo y reforzarlo con cada carta que le escribe a su amada Fabia. Nuestro *praeceptor amoris* sabe perfectamente que el enamoramiento se agota tras unos años y que entonces el amor, cuando se trata de una relación de largo recorrido como la suya, debe asentarse sobre bases más sólidas: el cariño y el compromiso, ya que la pasión, por la distancia, queda totalmente descartada. El centro del poema, en fin, seguirá siendo una mujer, aunque ya no se tratará de una amante, sino de su propia esposa.

<sup>38</sup> Cf. P. Fedeli, «L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista», en R. Gazich (ed.), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*, Milán, 2003, pp. 3-35 (= «L'elegia triste di Ovidio come poesia di conquista», en G. Papponetti (ed.), *Ovidio fra Roma e Tomis. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona 13-15 giugno 2003*, Sulmona, 2006, pp. 137-176); S. Citroni Marchetti, «La moglie di Ovidio: codici letterari e morali per un'eroína», *Aufidus* 52, 2004, pp. 7-28; M. Amann, *Komik in den Tristien Ovids*, Basilea, 2005, pp. 109-111.

<sup>39</sup> Cf. S. Harrison, «Ovid and genre: evolutions of an elegist», en P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, 2002, pp. 79-94 (esp. pp. 90-91).

<sup>40</sup> Este corpus estaría formado por los poemas dedicados íntegramente a su mujer: *Tr.* I 6, III 3, IV 3, V 2, 5, 11, 14; *Ponto* I 4 y III 1; y, además, por los pasajes de aquellas otras cartas en las que Ovidio hace una clara referencia a su esposa: *Tr.* I 2.37-44, I 3 *passim*, IV 10.73-74; *Ponto* II 11.13-20 y III 7.11-12.

<sup>41</sup> Existían ciertos precedentes en la lírica y la elegía romanas para presentar el amor matrimonial siguiendo los motivos del amor libre elegíaco: Catul. LXVIII; Hor., *Od.* II 12; Tib. II 2; Prop. III 12 y IV 3. Cf. S. Lijla, *The Roman Elegists' Attitude to Women*, Helsinki, 1965, pp. 226-238.

<sup>42</sup> Cf. H. H. Froesch, *Ovids Epistulae ex Ponto I-III als Gedichtsammlung*, tesis, Bonn, 1968, pp. 40-47; W. Stroh, *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Ámsterdam, 1971, pp. 250-253; B. R. Nagle, ob. cit., pp. 71-82.

En *Tr.* I 6, poema en el que desarrolla el *macarismós*<sup>43</sup> de su esposa Fabia, como ideal de matrona que protege y cuida la casa de su marido, comienza con ejemplos de poetas enamorados, pero que no llegaron a amar a sus *pue-llae* tanto como él a su *domina* (1-4):

Nec tantum Clario Lyde dilecta poetae,  
nec tantum Coe Bittis amata suo est,  
pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres,  
digna minus misero, non meliore uiro.

Ovidio inicia la elegía con un primer dístico encabezado por una poderosa anáfora doble (*nec tantum*), seguida de dos quiasmos paralelos (abba/cddc), en los que el lector puede visualizar perfectamente cómo los amantes (a/c) abrazan y envuelven a sus amadas<sup>44</sup> (b/d), para, así, compararse a dos poetas griegos famosos por sus composiciones dedicadas a sus amantes: Antímaco de Colofón (s. V a. C.) que encomió a su Lida, mientras que Filetas de Cos (s. IV a. C.) hizo lo propio con Bittis<sup>45</sup>. Ovidio, mediante el uso de motivos y léxico propios de la elegía «alegre» (el enérgico hipérbaton de *pectoribus... nostris*, la fuerza expresiva del verbo *inhaerere*, el paralelismo y la aliteración del v. 4), viene a decir que, si su poema no es tan extenso como las elegías de ambos griegos, su amor, en cambio, es mayor, pero que le faltan las fuerzas a causa de su desgracia (*misero*), para erigir a la *digna* Fabia<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Cf. G. Lejeune Dirichlet, *De ueterum macarismis*, Giessen, 1914, pp. 1-71.

<sup>44</sup> Obsérvese la *uariatio*: *dilecta/amata*.

<sup>45</sup> Obsérvese que ambos poetas no son nombrados directamente, sino asociados a su lugar de origen. Esto puede indicar también que, frente a su situación actual de apátrida, «Ovid in exile identifies his poetic ancestors specifically by their homes, their communities» (cf. P. A. Rosenmeyer, «Ovid's *Heroides* and *Tristia*: Voices from Exile», *Ramus* 26, 1997, p. 46). Además, como dice E. J. Kenney (art. cit., p. 39), «the *exempla* are chosen because the men in question were famous poets, for the women were almost certainly not their wives but their mistresses».

<sup>46</sup> Recuérdesse el verso de Cornelio Galo: *quae possem domina deicere digna mea*, cf. A. Alvar Ezquerro, «De nuevo sobre Cornelio Galo: a propósito de la fecha de composición de los versos de *P. Qasr Ibrīm inv.* 78-3-11/1», *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1989, pp. 443-449; X. Ballester, «Galo: los inicios literarios», *CFC* 23, 1989, pp. 117-124; R. D. Anderson, P. J. Parsons y R. G. M. Nisbet, «Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrīm», *JRS* 69, 1979, pp. 125-155; N. B. Crowther, «C. Cornelius Gallus. His importance in the Development of Roman Poetry», *ANRW* II 30.3, 1983, pp. 1622-1648; G. Giangrande, «An alleged fragment of Gallus», *QUCC* 5, 1980, pp. 141-152; L. Nicastri, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana. Studio dei nuovi frammenti*, Nápoles, 1984; G. Petersmann, «Cornelius

un monumento inmortal que rivalice con los griegos<sup>47</sup>. Pero, aparte de estas ideas, ya tópicas, el poeta introduce la de *uir*, como *maritus dicitur*<sup>48</sup> y la de *uxor*, como *legitima coniunx*<sup>49</sup>, cual nueva *domina*, que tiene cautivo el corazón del enamorado.

Para ello Ovidio se sirve, reactualizándolo, del arquetipo mítico de amor conyugal, que, entre otros, representa *Heroides* XIII, la leyenda de Laodamía y Protesilao<sup>50</sup>. De hecho, Laodamía no supone el prototipo de la heroína, de la mujer «abandonada»; más bien, al contrario, encarna, al igual que Penélope, el antiguo arquetipo de amor conyugal<sup>51</sup>. Más en concreto, Laodamía es citada en *Tristezas y Pónticas*<sup>52</sup> como uno de los ejemplos legendarios de este amor que el «yo» poético espera de su esposa y que le permite, a la vez, construir literariamente su exilio cual evocación de una separación mítica impuesta (*Ponto* III 1.43-44)<sup>53</sup>:

---

Gallus und der Papyrus von Qaṣr Ibrīm», *ANRW* II 30.3, 1983, pp. 1649-1655; D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, elegy, and Rome*, Cambridge, 1975.

<sup>47</sup> En esto punto quisiera hacer una reflexión sobre la ausencia expresa del nombre de la esposa, circunstancia que contrasta claramente con la forma de actuar de Cicerón durante su exilio. Éste escribía a su mujer llamándola repetida e insistentemente por su nombre, cf., p. e., la construcción *mea Terentia* en *Fam.* XIV 1.5, 2.2, 3.5, 4.5-6. Sólo se puede explicar como una elección precisa del poeta el silencio del nombre de la esposa y su ocultamiento bajo términos genéricos como *uxor*, *coniunx* e, incluso, *domina*. Así pues, resulta que el monumento que Ovidio construye a su esposa nace privado de nombre explícito. S. Citroni Marchetti (ob. cit., p. 301, n. 10) opina que la respuesta a esta cuestión podría estar ligada a la idea de «respeto». Si el nombre de la esposa fuese el de una gran familia, en este caso la *gens Fabia* (independientemente de la relación de parentela o de clientela que pudiera tener la mujer de Ovidio con dicha familia), «il suo nome diventerebbe nelle elegie del poeta esule un nome proibito: esso (...) non potrebbe pubblicamente risuonare come il “nome nella moglie di un uomo messo al bando”». Para una mayor profundización sobre este tema, en particular, y sobre la esposa de Ovidio, en general, se puede consultar el magnífico y completo trabajo de A. Luisi, ob. cit., pp. 172-175.

<sup>48</sup> Cf. R. Pichon, *Index Verborum Amatoriorum*, Hildesheim-Zürich-Nueva York, 1991 (= Darmstadt, 1902), pp. 296-297.

<sup>49</sup> Cf. *idem*, p. 303.

<sup>50</sup> J.-C. Jolivet (*Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Roma, 2001, p. 53) opina que la elección de esta leyenda es «emblément de l'esprit du recueil, comme de l'attitude élégiaque vis-à-vis de l'épopée: il s'agit d'emprunter à l'épos ou au drame les sujets que l'élégie peut s'approprier les plus aisément».

<sup>51</sup> Cf. H. Merklin, «Arethusa und Laodamia», *Hermes* 96, 1968, pp. 461-494; S. Viarre, «Laodamie, héroïne élégiaque», *Hom. à M. Renard*, Bruselas, 1969, pp. 768-777.

<sup>52</sup> Cf. *Tr.* I 6.20, V 5.58, 14.39; *Ponto* III 1.109-110.

<sup>53</sup> Ovidio continúa aquí, como en otros pasajes citados arriba de la obra del destierro o como anteriormente en *Am.* II 18.38 o *Ars* III 17, la tradición catuliana (LXVIII) de Laodamía

magna tibi imposita est nostris persona libellis  
coniugis exemplum diceris esse bonae.

El poeta se sitúa, así, doblemente como el héroe obligado a marchar, pero también como Laodamia, que escribe a partir de este alejamiento. Ovidio rehúsa multiplicar su «yo» para poner de relieve la confusión que engendra el destierro en lo que se refiere a su identidad. Esta circunstancia, que se fundamenta sobre la multiplicidad de voces del «yo» poético, le permite explorar de nuevo el género epistolar en un contexto igualmente nuevo que le sitúa conjuntamente como narrador y protagonista.

Podemos encontrar, así, tanto en *Her.* XIII como, especialmente, en *Tristia*, una misma puesta en escena del deseo de unión. Véase, por ejemplo, en el dístico inicial (vv. 1-2) y final (vv. 163-164) de la carta de la heroína la búsqueda de unidad frente a la ruptura impuesta por la separación y a la frustración que provoca la partida de Protesilao:

Mittit et optat amans, quo mittitur, ire salutem  
Haemonis Haemonio Laodamia uiro.

Vltima mandato claudetur epistula paruo:  
si tibi cura mei, sit tibi cura tui!

Ambos dísticos intentan borrar esas fronteras a partir de una unión textual entre los esposos. La juntura *Haemonis Haemonio* los reúne indisolublemente en el primer hemistiquio del v. 2. Asimismo, la carta finaliza con un entrelazamiento de pronombres que también se refieren al matrimonio. Sin embargo, esta unidad existe sólo en el dominio del deseo, que encuadra la elegía, situándola en el territorio de la pura eventualidad (*optat* v. 1).

Por su parte, en la ya mencionada carta de la partida de Roma, *Tr.* I 3, el poeta habla de su esposa con las siguientes palabras (vv. 17-18):

Vxor amans flentem flens acrius ipsa tenebat  
imbre per indignas usque cadente genas.

---

muriendo de amor, cuya influencia fue mayor sobre los poetas romanos posteriores (cf. Verg., *Aen.* VI 447) que la del Protesilao properciano (I 19) intentando superar la muerte (ejemplos de esta última se hallan en las fantasías del sueño de Laodamia en *Her.* XIII 105-110 o en *Silu.* V 3.273 de Estacio). Cf. R. O. A. M. Lyne, «Love and Death: Laodamia and Protesilaus in Catullus, Propertius, and Others», *CQ* 48, 1998, pp. 200-212.

Después de que *amans* ha caracterizado el amor de Fabia por Ovidio, el poliptoto *flentem flens*<sup>54</sup>, ya utilizado por Cicerón, como dije antes<sup>55</sup>, sobrepasa su carácter puramente retórico para conseguir esta unión que se inscribe en el campo semántico de los llantos, uno de los *signa amoris* corporales que visualizan la separación en las *Heroides*<sup>56</sup> y en las obras del exilio. Entre tanto, la imagen de las lágrimas, ya presente en *Ars* I 532 (*indigno teneras imbre rigante genas*), procedente de Catulo<sup>57</sup>, quien, a su vez, la había tomado de la poesía helenística<sup>58</sup>, asume el aspecto de una lluvia constante, que corre por las mejillas.

De la misma forma, cuando, más adelante (vv. 81-86), Ovidio cede la palabra a su esposa en el relato retrospectivo de su partida de Roma, la repetición con variantes formales funciona como el único elemento de unión y fusión frente a la ruptura que impone la distancia<sup>59</sup>:

Non potes auelli; simul hinc, simul ibimus, inquit,  
te sequare et coniunx exulis exul ero.  
Et mihi facta uia est, et me capit ultima tellus:  
accedam profugae sarcina parua rati.  
Te iubet e patria discedere Caesaris ira,  
me pietas: pietas haec mihi Caesar erit.

La repetición (*simul... simul*) y el poliptoto (*exulis exul*), entre otras figuras retóricas, son propicios para crear la ilusión de una unidad capaz de conjurar la ausencia del otro. En este sentido, la iteración verbal contribuye a establecer la relación entre las impresiones subjetivas del «yo» poético y la realidad, centrando a partir de este hecho el contraste entre ilusión y reali-

<sup>54</sup> Cf. *Met.* XIV 305-306 *bracchia sunt: flentem flentes amplectimur ipsi / haeremusque ducis collo nec verba locuti*; *Ponto* I 4.53 *et narrare meos flenti flens ipse labores* (también referido a su esposa).

<sup>55</sup> Cf. también *Flac.* 102 *o nox illa ... cum ego te, Flacce, caelum noctemque contestans flens flentem obtestabar*.

<sup>56</sup> Cf. A. R. Barca, «The Themes of *Querela* and *Lacrimae* in Ovid's *Heroides*», *Emerita* 39, 1971, pp. 195-201.

<sup>57</sup> LXVIII 55-56 *maesta neque assiduo tabescere lumina fletu / cessarent tristique imbre madere genae*.

<sup>58</sup> Cf. Asclep., *AP* V 145.3; G. Luck, *P. Ovidius Naso. Tristia*, Band II: Kommentar, Heidelberg, 1977, p. 38.

<sup>59</sup> Sobre la estructura de este monólogo de Fabia, cf. E. Doblhofer, art. cit., 1980, p. 88; B. R. Nagle, ob. cit., p. 44.



dad<sup>60</sup>. El monólogo, que se abre con reminiscencias claramente horacianas<sup>61</sup>, con rapidez asume en el segundo dístico una cadencia típicamente elegíaca con el motivo de la *sarcina parua*<sup>62</sup>, que nos recuerda al instante la Briseida de *Her.* III (v. 68 *non ego sum classi sarcina magna tuae*) y más alejadamente la Aretusa proporciana de IV 3.45-46:

Romanis utinam patuissent castra puellis!  
Essem militiae sarcina fida tuae.

Pero la originalidad del Ovidio desterrado en esta recreación o creación de un género nuevo, en el que su yo se convierte en materia de los poemas, no sólo se limita a la vuelta a la elegía del lamento<sup>63</sup>, a la invención de la elegía del destierro con la que pretendía conseguir de Augusto, mediante la persuasión, al menos la suavización del castigo, o a la creación de la literatura de amor conyugal, sino que, además, basándose en las *Cartas de las heroí-*

<sup>60</sup> Cf. J. Wills, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, 1996.

<sup>61</sup> Cf. *Od.* I 7.25-26 (cf. R. G. Nisbet y M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book I*, Oxford, 1970, pp. 105-106), II 17.10-12 (cf. R. G. Nisbet y M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes. Book II*, Oxford, 1978, pp. 277-278). Es el conocido tema del deseo de compartir un viaje por regiones o parajes remotos como prueba de lealtad amorosa o amistosa (*obsequium amoris*), que ya había utilizado el propio Ovidio, por ejemplo, en *Am.* II 16.19-63; *Her.* III 68. Probablemente es un motivo presente en la poesía helenística, del que Catulo (XI) representa la parodia. Podemos encontrar muestras de lealtad amorosa en Verg., *Ec.* X 22-23, 46-48, 65-68; Prop. II 26.29-58, IV 3.45-48; Sen., *Phaedr.* 613-616; Stat., *Silu.* III 3.71, 5.18b-22. Casos de esta motivación amistosa aparecen en Hor., *Od.* II 6.1-4; Stat., *Silu.* III 2.90-91. El satírico Juvenal parodia el tema en VI 90-102, lo que confirma el carácter estereotipado que alcanzó el tema. Cínicamente comenta cómo una mujer, Epia, desea acompañar a su amante adúltero en una travesía peligrosa (vv. 90-94a), acción que no haría por su marido (vv. 94b-102). En nuestra literatura hallamos este motivo en san Juan de la Cruz (*Cántico espiritual* 11-15) y en Garcilaso (*Canción* I 1-13 y *Égloga* I 394-407). De forma similar se expresa también Francisco de Aldana en su *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* (cf., p. e., A. Rodríguez Moñino, *Francisco de Aldana. Epistolario poético completo*, Madrid, 1978; J. Lara Garrido, *Francisco de Aldana. Poesías castellanas completas*, Madrid, 1985). Cf. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgo, 1972, pp. 99-100; G. Luck, ob. cit., 1977, p. 45; R. G. M. Nisbet y M. Hubbard, ob. cit., 1978, pp. 96-98; B. R. Nagle, ob. cit., p. 44; E. Romano, *Q. Horazio Flacco. Le Opere I 2*, Roma, 1991, pp. 507, 511, 656, 703; G. Laguna, *Estacio. Silvas III*, Sevilla-Madrid, 1992, 357-358; E. Baeza Angulo, art. cit., 1998, pp. 31-35.

<sup>62</sup> Cf. G. Luck, ob. cit., 1977, p. 45; H. Rahn, «Ovids elegische Epistel», *A&A* 7, 1963, pp. 105-120 (esp. p. 111).

<sup>63</sup> Cf. G. Luck, ob. cit., 1977, pp. 1-2.

*nas*<sup>64</sup>, influidas, a su vez, por la *Epistula Arethusae ad Lycotam* de Propertio (IV 3)<sup>65</sup>, como he referido antes, dará lugar a lo que posteriormente serán las llamadas cartas naturales en verso, que, entre otros, compondrán Claudiano y Ausonio<sup>66</sup>, cuya misión es semejante a las epístolas en prosa: expresar la amistad al ausente y, de camino, hacerle partícipe de nuevas<sup>67</sup>. Así, de la epistolografía proceden, por ejemplo, el saludo formal<sup>68</sup>, los motivos epistolares<sup>69</sup>, el léxico formular o la despedida. Por tanto, ambas colecciones del destierro pertenecen verdaderamente al género epistolar, aunque bajo la forma genérica de la elegía. El motivo decisivo de esta confluencia elegíaco-epistolar radica en la incorporación del procedimiento epistolar por parte de la modalidad elegíaca para expresar sus contenidos. Dicha operación puede llevarse a cabo mediante dos mecanismos conmutativos diferentes, ya se remita el discurso elegíaco a un tercero que acoge las funciones de confidente, o bien se dirijan las quejas o lamentos a un «tú» implicado en la ficción (*Heroides*) o en la realidad (*epistolae ex exilio*) poéticas, que deja de ser un mero apoyo pragmático, para adoptar dentro del espacio ficcional o real el estatuto de verdadero destinatario del mensaje. En ambos casos se construye un marco epistolar que aplica sus pautas retóricas a la composición que encuadra.

Ovidio ensayó ambas posibilidades felizmente. *Tristezas* y *Pónticas* son elegías que se sirven de la forma epistolar para lamentarse de la situación

<sup>64</sup> Nos encontramos con un curioso caso de pervivencia en el seno de la propia producción literaria de Ovidio, pues la manifestación de los sentimientos de nostalgia, ausencia, lejanía, esperanza y desesperación, que había ensayado en *Heroides*, los pudo seguir manifestando en su obra del destierro, aplicándolos no ya a sus personajes, sino a su propia persona. Cf. R. J. Dickinson, «The *Tristia*: Poetry in Exile», en J. B. Binns (ed.), *Ovid*, Londres, 1973, pp. 158-159; Rosenmeyer, art. cit., pp. 29-56; E. Tola, «Un réseau d'illusions: de l'*Héroïde* XIII (*Laodamie à Protésilas*) aux textes ovidiens de l'exil», *Euphrosyne* 35, 2007, pp. 309-318.

<sup>65</sup> Ambas influyeron en la elegía epistolar de carácter amoroso cultivada durante el Renacimiento tanto en latín, como en lengua romance. Cf. E. Dörrie, *Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Berlín, 1968; M. Scordilis Brownlee, *The severed Word. Ovid's «Heroides» and the «Novela Sentimental»*, Princeton, 1990; V. Cristóbal López, «Tradición manuscrita y pervivencia literaria», *Ovidio. Heroidas*, Madrid, 1994, pp. 40-51.

<sup>66</sup> Cf., p. e., *Epist.* X 2, XXII 2, XXIII.

<sup>67</sup> Cic., *Fam.* XV 4.2, califica la carta como *confirmatio nostrae amicitiae*, añadiendo su papel de *nostris rebus communicare inter nos*, cf. N. Muñoz Martín, *Teoría epistolar y concepción de la carta*, Granada, 1985, pp. 72-77.

<sup>68</sup> Cf. M. H. T. Davisson, «The Functions of Openings in Ovid's Exile Epistles», *CB* 58, 1981, pp. 17-22.

<sup>69</sup> Cf. H. Peter, *Der Brief in der römischen Literatur*, Hildesheim, 1965 (= Leipzig, 1901); K. Thraede, *Grundzüge griechisch-römischer Briefftopik*, München, 1970, esp. pp. 47-65.

desesperada del destierro en Tomis y del angustioso recuerdo de la dicha existencia anterior. *Tristia* tiene como principal destinataria a su esposa Fabia<sup>70</sup>, por lo que el tono suele ser afectuoso y sincero. *Epistulae ex Ponto*, dirigidas a un mayor y más variado número de destinatarios, cuyos nombres suelen aparecer casi en todas las cartas, aparte de expresar el sufrimiento del poeta, ofrecen, en tanto su naturaleza epistolográfica, una información, más detallada que la anterior colección, del paisaje, del clima, de la vida, de las costumbres en Tomis. De todos modos esta intersección de las modalidades epistolar y elegíaca ya la había consolidado definitivamente Ovidio en sus *Heroides*, aunque en el plano de la ficción<sup>71</sup>. En la obra del exilio Ovidio traslada al «yo» del poeta, a sí mismo, las quejas de los personajes míticos y legendarios de las *Cartas de las heroínas* por la ausencia del ser amado, suplicando su regreso no a la persona amada, sino a Augusto directa o indirectamente<sup>72</sup>.

Por tanto, si las tres colecciones de cartas han conocido un proceso semejante en cuanto a su recepción, convendría también profundizar en qué tipo de relaciones une entre sí estos textos y en qué medida estas filiaciones podrían aportar una nueva luz sobre su lectura. Se trataría en ambos casos,

<sup>70</sup> Como se ha dicho en nota anterior, a ella alude, al menos, en 20 elegías directa o indirectamente.

<sup>71</sup> La novedad del procedimiento radica no en el uso del sistema epistolar en sí, sino en la adopción para la enunciación del discurso de un punto de vista femenino, no autobiográfico (como en la obra del exilio) y mítico, frente a un sujeto masculino biográfico e histórico, como en *Amores* (cf. V. Cristóbal, ob. cit., pp. 19-26). Este modelo, que conocerá una insospechada difusión, plagada de imitaciones a partir de la Edad Media, proporcionará las bases para la creación de un auténtico subgénero, la carta femenina de amor, resultante de la contaminación elegíaco-epistolar, cuya descendencia en España ha sido muy fructífera (cf. M. Alatorre, «Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*», *NRFH* 3, 1949, pp. 162-164; F. Moya del Baño, «Pervivencia de las *Heroidas*», *Ovidio. Heroidas*, Madrid, 1986, pp. XL-LXI; H. Dörrie, «L'épître héroïque dans les littératures modernes. Recherches sur la postérité des *Epistulae Heroidum* d'Ovide», *Revue de Littérature Comparée* 40, 1966, pp. 48-64.

<sup>72</sup> Es importante reparar en la importancia de las distintas colecciones de elegía ovidiana en la configuración de la novela sentimental y, en menor medida, también de la novela de caballería, cuya estructura narrativa queda conformada en muchas ocasiones mediante una técnica epistolar, que permite, además, un más acabado análisis de los sentimientos amorosos. Cf., p. e., D. Yndurain, «Sobre el *Proceso de cartas de amores* (Venecia, 1553), de Juan de Segura», en *Philologica hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, 1986, pp. 585-600; «Las cartas de amores», en *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, 1988, pp. 487-495; F. Vigier, «Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, pp. 230-255.

*Heroides*<sup>73</sup>, por un lado, y *epistulae ex exilio*, por otro, de cartas unilaterales escritas por sujetos que se consideran abandonados y excluidos, ciertamente confinados a una ausencia que los coloca como seres en ruptura con respecto a sus propios dominios espaciales y/o afectivos. Así, la elección de la forma epistolar en los dos casos se debe entender como un indicio de identificación de autor. Incluso mejor, es precisamente la flexibilidad de la forma epistolar la que condujo a Ovidio, quien se había jactado orgullosamente, tanto en *Ars* III 346 *ignotum hoc aliis ille nouauit opus*, como antes en *Am.* II 18.21-40<sup>74</sup>, de su originalidad en la invención del formato para sus *Heroides*, a continuar explorando el género en sus cartas del exilio<sup>75</sup>. Y, así como el uso mitológico en su trabajo más temprano es sustituido por un nuevo aspecto importante, cual es el destino de Ovidio convertido en poesía, así la epístola es utilizada como un método de autorrepresentación poética<sup>76</sup>. Ovidio vio claramente en el formato de carta una herramienta para experimentar con la forma literaria, para comentar oblicuamente sus trabajos anteriores y, al mismo tiempo, obtener la compasión de su audiencia<sup>77</sup>.

Pero no es sólo la estructura epistolar lo que estos trabajos *ante et post exilium* comparten; también comparten el tono y el humor. La desesperación, el deseo, el autoengaño y la resistencia al destino, temas todos desarrollados

<sup>73</sup> Me refiero sólo a las simples.

<sup>74</sup> Evidentemente se trata de la segunda edición de *Amores*, pues el propio Ovidio confiesa en *Tr.* IV 10.59-60 que fue Corina la que puso en marcha su inspiración. Esta cita, pues, hay que interpretarla según una doble posibilidad: o bien el poeta simultanea la composición de la primera edición de *Amores* y de las *Heroides*, o bien esta elegía en concreto no constaba en la edición en cinco libros de los *Amores*, sino que fue añadida en la de tres. Para una más detallada información sobre la cronología de la obra amoratoria, cf. A. F. Sabot, *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse: Amores, Héroides, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De medicamine faciei femineae*, París, 1976, pp. 50-99.

<sup>75</sup> Cf. P. A. Rosenmeyer, art. cit., p. 31.

<sup>76</sup> Cf. H. Rahn, art. cit., p. 105.

<sup>77</sup> No hay que olvidar la influencia de Cicerón y de Horacio en la elegía del destierro. Más allá de ciertos resultados, naturalmente adquiridos, de la filología ovidiana, como la cuestión de la forma epistolar, la construcción del personaje del desterrado, la carta como forma legitimada para hablar de sí y defenderse de las acusaciones, no deben extrañar reflexiones, argumentaciones o advertencias que beben de la experiencia cargada de sugestión de Cicerón y Horacio. No se trata de buscar simples coincidencias conceptuales y mucho menos afinidades doctrinales, sino de encontrar ciertos intereses comunes y la similitud de los problemas. Cf. B. R. N. Nagle, ob. cit., pp. 33-39; L. Galasso, «Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio», *MD* 18, 1987, pp. 83-90; M. Labate, art. cit., pp. 112-122.

en la obra del exilio, ya se prefiguraban en *Heroides*<sup>78</sup>. Ovidio, pues, escoge el género, el tono y el asunto para su obra del exilio con el efecto literario en mente<sup>79</sup>. En este caso su persona y su personaje parecen experimentar los mismos acontecimientos y estados de ánimo: exilio, tristeza, soledad e, incluso, cierta patología.

La elección de la epístola es acorde al sentido de la continuidad. Por una parte, se muestra como el mejor modo para restablecer el contacto con los amigos dejados en Roma; por otra, retorna al género creado por el propio Ovidio con las *Heroides* (de lo que, como hemos visto, tanto se jactaba): una colección en la que el sentido de la lejanía y de la exclusión había tenido un papel fundamental. Es este el modo con el que Ovidio se esfuerza por retomar el diálogo, forzosamente interrumpido, con el público, con la plena convicción de tener que establecer una relación constante y privilegiada con la producción amorosa anterior. «Si tratterà, dunque, di trovare il giusto equilibrio per riprendere e ribadire i motivi elegiaci, interpretati però in un modo nuovo, grazie alla capacità di adattare le tematiche e le situazione elegiache a una condizione di vita ben lontana da quella dell'innamorato elegiaco»<sup>80</sup>.

Bajo la adulación y el servilismo laten la rebeldía, la ira y el desafío a la majestad arbitraria y despótica de Augusto<sup>81</sup>. Ovidio se procuró en su nueva y lamentable situación el único remedio del que podía disponer, la escritura. Y combinando los asuntos propios de la elegía del destierro con otros de la sabiduría y el pensamiento universales, es decir, fusionando géneros o subgéneros, como, por ejemplo, el epicedio de *Ponto* I 8, la *consolatio* de *Ponto* IV 11 o el *genethliakón* de *Tr.* III 13, crea las cartas naturales en verso, idénticas a las cartas naturales en prosa, con la función de expresar el afecto al ausente y hacerle conocedor de noticias, ya sean alegres o tristes. Es decir, mediante el hibridismo formal y temático, del que ya hizo gala en su obra anterior, crea, desde el punto de vista del contenido, la elegía erótico-conyugal del destierro y, desde el formal, recrea la elegía epistolar quejumbrosa<sup>82</sup>.

<sup>78</sup> Cf. W. Nicolai, «Phantasie und Wirklichkeit bei Ovid», *A&A* 17, 1973, pp. 107-116 (esp. p. 108).

<sup>79</sup> Cf. G. D. Williams, *Banished Voices*, Cambridge, 1994.

<sup>80</sup> Cf. P. Fedeli, art. cit., p. 6.

<sup>81</sup> Cf. A. Barchiesi, *Il poeta e il principe: Ovidio e il discorso augusteo*, Roma, 1994; G. Bretzigheimer, «Ovid and Augustus», *Gymnasium* 99, 1992, pp. 165-168.

<sup>82</sup> Ovidio se convierte, como opina A. Sebastiano Minturno (*De Poeta* [1599], Múnich, 1970, pp. 406-407), en el principal modelo de la elegía neolatina, ya que ofrece ejemplos de sus tres campos fundamentales: temas amorios (cualquier elegía de *Amores* o las dirigidas

Se podría afirmar, en fin, que con la composición de *Tristezas* y *Pónticas* Ovidio completa el perfil de su propio yo literario y consigue que la literatura cobre vida y se convierta en más humana<sup>83</sup>.

Fecha de recepción de la primera versión del artículo: 14/11/2007

Fecha de aceptación del artículo: 06/06/2008

Fecha de recepción de la versión definitiva del artículo: 06/06/2008

---

a Fabia en la obra del destierro), temas lastimosos (*funebria* o *tristia*) y, por último, temas alegres, como el triunfo de Germánico de *Ponto* II 1.

<sup>83</sup> Cf. J. André, *Ovide. Pontiques*, 1977, pp. XXXVIII-XXXIX; A. Alvar Ezquerro, ob. cit., pp. 39-40.